

Entrevista com a Prof.^a Dr.^a Rosângela Fachel de Medeiros

Por Maria Elisa Rodrigues Moreira¹ e Juan Ferreira Fiorini²



Rosângela Fachel, doutora em Literatura Comparada, é atualmente professora visitante do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, Rio Grande do Sul. Sua trajetória de pesquisa está marcada pelo hibridismo e pelo trânsito interdisciplinar: graduada em Comunicação Social, voltou-se à pesquisa nos estudos literários comparados e vem dividindo sua atuação profissional entre cursos de Letras e Artes. Dentre seus campos de interesse, destacam-se as narrativas audiovisuais, em especial aquelas produzidas, contemporaneamente, na América Latina, o que motiva sua participação ativa na Red Iberoamericana de Investigación en Narrativas Audiovisuales (RedINAV) e na Red de Investigadores sobre Cinema Latinoamericano (RiCiLa). Para pensar

as relações entre a literatura e as outras artes, tanto no tocante às produções contemporâneas quanto no que diz respeito ao desenvolvimento teórico, crítico e metodológico do campo, no Brasil e na América Latina, ela aceitou nosso convite para uma breve entrevista.

Maria Elisa – Rosângela, gostaríamos de iniciar essa conversa situando uma questão que nos parece fundamental para o desenvolvimento das reflexões contemporâneas relacionadas ao campo dos estudos intermídia, e que parece se exemplificar em sua trajetória, seja em sua

¹ Doutora em Estudos Literários – Literatura Comparada, mestre em Estudos Literários – Teoria da Literatura e Bacharel em Comunicação Social – Rádio e TV. Professora visitante do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso.

² Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso, mestre em Estudos Literários e licenciado em Letras – Língua espanhola. O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – código de financiamento 001.

formação acadêmica, seja em sua atuação profissional. Qual é, em sua percepção, o lugar ocupado hoje pelos estudos intermidiáticos no que diz respeito aos cruzamentos transdisciplinares que eles demandam? Como isso se apresenta no cotidiano de nossas instituições de ensino e pesquisa?

Rosângela – Vamos começar então situando minha própria formação, híbrida e movediça – que parte de uma graduação em comunicação social, avança para um mestrado e, em seguida, para um doutorado em Teoria Literária/Literatura Comparada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), tendo como foco principal o cinema em seus diversos diálogos com outras artes e linguagens, e me leva a hoje estar atuando como professora visitante do Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) –, que resulta de uma perspectiva pessoal de leitura de mundo – comparatista, intermediática e transdisciplinar, que norteou o início de minha formação acadêmica antes mesmo que eu tivesse o domínio e o conhecimento desses conceitos. Foi minha tendência natural a uma observação relacional da cultura que me levou ao Mestrado em Literatura Comparada, quando vivi meu primeiro impasse acadêmico, ao ser questionada por ter como objeto de minha pesquisa na área de Literatura Comparada uma obra cinematográfica, o filme *Crash – estranhos prazeres* (1996), de David Cronenberg. De maneira geral, as ditas pesquisas “interartes” realizadas na área sempre envolviam a comparação entre um objeto literário e alguma outra manifestação artística. Para minha pesquisa, mergulhei na investigação da representação do desastre automobilístico nas artes – pintura, fotografia, performance, teatro, cinema e literatura – e em seus imbricamentos intertextuais; mas acabei buscando legitimar meu trabalho em relação ao campo teórico, destinando uma parte da pesquisa à tão corriqueira, e já à época tediosa, análise comparatista entre uma obra literária e sua adaptação cinematográfica. Meu esforço não passou despercebido ao olhar da professora Patrícia Lessa Flores da Cunha (UFRGS), que reconhecendo meu anseio por responder às expectativas da área, fez questão de esclarecer, durante a banca, que o fazer comparatista não estava necessariamente arraigado à análise de objetos literários e que o que eu fazia, sim, era literatura comparada. Um belo alívio para uma pesquisadora principiante! O que eu vinha intuindo desde minhas primeiras aproximações ao fazer (acadêmico) comparatista – o seu potencial como uma perspectiva de análise e sua

abertura à diversidade e ao trânsito teórico-crítico – ganhava, assim, seu primeiro respaldo acadêmico (mesmo que essa percepção ampliada do campo de atuação da Literatura Comparada já estivesse descrita no emblemático relatório Bernheimer, de 1993, quase dez anos antes de minha defesa de mestrado, que aconteceu em 2002). Mas preciso destacar que, no entanto, sob esse aspecto, mesmo que mantida a soberana presença do objeto literário, ainda era muito difícil que o segundo objeto da equação comparatista viesse de algum terreno estrangeiro ao entendido e aceito como campo do artístico. As demais produções, entendidas como produções culturais e populares, e, sobretudo, aquelas percebidas como de “baixa cultura”, eram propriedades não questionadas da sociologia, da antropologia e dos estudos da comunicação, que nenhum outro campo do saber reivindicava – muito menos o das “belas letras”.

Meu amadurecimento intelectual e acadêmico durante a realização do mestrado, bem como a clareza, cada vez maior, em relação às inquestionáveis tramas intertextuais tecidas entre produções culturais em diferentes linguagens e mídias, me levou a chegar ao doutorado consciente do que eu entendia e do que eu queria promover como atuação comparatista no âmbito teórico-crítico da Literatura Comparada. Uma perspectiva de observação, de análise e de investigação alicerçada em processos de comparação que buscam entender e desvelar as múltiplas inter-relações que atuam na configuração e reconfiguração de produções e manifestações culturais, dentre as quais, para mim em nível de igualdade com as demais, estão a literatura e o fazer literário. Foi com essa convicção que participei da seleção do doutorado em Literatura Comparada apresentando um projeto de investigação completamente centrado no fazer cinematográfico, com o qual queria dar conta de questões surgidas durante a realização do mestrado que diziam respeito à relação entre cinema e identidade cultural na obra do cineasta canadense David Cronenberg. Foi em uma das primeiras disciplinas do doutorado que aprofundei minhas leituras sobre os Estudos Culturais, campo que, apesar de não se institucionalizar, vinha ganhando força no Brasil, principalmente nas áreas da comunicação, da educação e, vejam bem, na área da Literatura Comparada. Mas nessa, muito mais do que nas outras, foi objeto de sérios questionamentos. Essa vertente cultural dos estudos comparatistas, sob a égide dos Estudos Culturais, instaurou um território no qual uma facção de comparatistas encontrou espaço “legítimo” para as pesquisas “incomuns” (para não

dizer estranhas) que já vinham realizando. Além disso, fez com que fosse resgatada e ressignificada a tradição brasileira à crítica cultural no âmbito dos estudos literários, que remonta a Oswald e Mario de Andrade, bem como a Antônio Candido e Silviano Santiago – e que foi reconhecida como precursora do que viria a ser entendido como Estudos Culturais. E, é claro, foi para esse lado que eu corri. Mas isso não me eximiu de ser questionada, em vários ambientes acadêmicos, por realizar uma pesquisa exclusivamente sobre cinema no âmbito da Literatura Comparada. Curiosidade? Na maioria das vezes, não... O que os colegas queriam eram explicações. Era como se eu estivesse trapaceando no campo da pesquisa literária ao não ter como objeto, no centro de meu trabalho, uma obra ou uma questão literária. Motivada por essa tensão entre o amor e o ódio dos comparatistas aos Estudos Culturais, escrevi o texto “Quem tem medo dos Estudos Culturais?” – que publiquei, em 2004, na revista *Organon*, da UFRGS. Mas nem mesmo esse texto foi capaz de purgar minha culpa, e, em certa medida, ainda preocupada em responder aos questionamentos de meus pares, justifiquei, em algum lugar de minha tese (defendida em 2008), que o trabalho, no âmbito da Literatura Comparada, se inseria na vertente dos Estudos Culturais comparatistas. Hoje, provavelmente, eu não me preocuparia em esclarecer isso, ou o faria de uma maneira completamente diferente e muito mais questionadora. Mas agora, como sabemos, já são outros tempos... ou será que ainda não?

Juan – *Nesse sentido, você percebe diferenças entre esses aspectos nas instituições de ensino do período em que você estava realizando sua formação e nas de hoje, quando nelas se insere no papel de docente? Como essas dificuldades de sua formação impactaram em sua prática como professora? E como vem sendo recebido esse deslocamento do texto literário de seu lugar de primazia?*

Rosângela – Ingressar na carreira docente é como mudar de fase e evoluir no jogo: passamos a ocupar um outro lugar que não apenas legitima nosso discurso como, também, a ele agrega um valor e um poder simbólico. Mas há nesse processo uma escolha muito importante a fazer, sobretudo, se queremos romper com o ciclo do professor repetidor – que ensina o que aprendeu, que indica o que leu, e que apresenta a versão (nem sempre remixada) das aulas que assistiu –, ou seja, é preciso escolher entre arriscar-se a questionar e a aprender o que se

ensina ou seguir reprisando o que já se está cansado de saber. Se queremos quebrar linhagens de clonagem acadêmica, trabalhos forjados de um mesmo DNA teórico-crítico, precisamos instigar nossos alunos a irem além do que aprenderam e a não estarem satisfeitos com o que lhes é ensinado. Nesse sentido, cheguei à sala de aula com a difícil tarefa de instigar os alunos a questionarem o que aprendiam, sobretudo, e aqui volto ao cerne de nossa discussão, no que diz respeito ao campo de atuação dos estudos comparatistas. Quais seriam então os objetos passíveis de análises comparatistas? Para mim, seriam quaisquer produções culturais que para serem melhor entendidas nos incitem a uma análise comparatista – o cerne da questão comparatista é, obviamente, a comparação, que, no entanto, não é o objetivo do processo, mas, sim, uma perspectiva de análise que nasce da própria questão a ser analisada. Eu me propus assim a um duplo e pretensioso desafio – colocar em xeque a hegemonia do objeto literário nas pesquisas comparatistas e desmistificar o lugar sagrado da literatura. Nesse sentido, eu me oponho à vertente que quer ler tudo como “literatura”, e que quer assim ampliar o campo de ação sem, contudo, desbancar o literário de seu pedestal como expressão máxima da cultura. Cada linguagem possui um campo hermenêutico próprio que não podemos desconsiderar ao adentrar seu território – disso já nos falava Tânia Carvalhal ao enfatizar que para realizar trabalhos comparatistas interdisciplinares (ou interartes) é preciso ter o domínio e o trânsito teórico-crítico nessas (no mínimo duas) áreas envolvidas, ou seja, ter uma dupla competência. Assim podemos, por exemplo, por uma perspectiva comparatista, analisar as relações entre as séries televisivas e o folhetim, ou as relações intertextuais entre essas séries e outras narrativas audiovisuais, ou entre as séries televisivas e as webseries: a questão é que em nenhuma dessas entradas podemos realizar uma análise efetivamente significativa se não possuímos um lastro teórico-crítico que dê conta das especificidades de cada linguagem envolvida no processo comparativo. Essa, sim, é para mim a grande questão em relação a esses trabalhos, é o que separa o joio do trigo, é o que termina com a ideia de falta de rigor teórico. Acho que é bem fácil imaginar que meu posicionamento comparatista gerou algumas resistências – entre colegas e alunos, principalmente, por colocar em discussão o lugar “imexível” da literatura no centro de ação da literatura comparada – algo que, sobretudo na vertente estadunidense, já há muito tempo não é nenhuma novidade. Acredito que o que está em jogo, mais do que a definição do domínio de campo de ação da Literatura

Comparada, é a exigência que a ampliação desse campo lança sobre os pesquisadores, que devem estar preparados para sair de sua área de conforto epistemológico e teórico-crítico.

Todo esse *flashback* me pareceu necessário para poder afirmar que, se a literatura foi por muito tempo o espaço privilegiado de configuração e de reconhecimento das grandes narrativas identitárias e culturais, assistimos, gradativamente, ao deslocamento dessas narrativas para outras linguagens e plataformas, percurso absolutamente relacionado às transformações tecnológicas, sobretudo, as referentes às tecnologias da comunicação – como aponta Lucia Santaella, à luz de Marshall McLuhan, em seu livro *Da cultura das mídias à cibercultura*. E é nesse contexto que emergem e se estruturam os estudos intermediáticos e, mais recentemente, os transmidiáticos. E é nesse momento que as grandes narrativas de nosso tempo escorrem entre os dedos dos teóricos da literatura e das linguagens e caem nas mãos dos estudiosos da comunicação – uma vez que o campo dos estudos midiáticos, em sua maioria, está delegado ao espectro dessa grande área. E, ao meu ver, é nessa encruzilhada que os estudos comparatistas e literários se encontram atualmente – enquanto os teóricos da comunicação cada vez mais se apropriam de discursos do âmbito das teorias comparatistas e literárias para analisar essas narrativas, muitos comparatistas e teóricos da literatura ainda estão pensando se cruzam ou não esse limiar. Não estou aqui dizendo que já não se deve mais estudar literatura e obras literárias; a questão, para mim, é que essas já não são as grandes narrativas de nosso tempo. E minha percepção é de que o campo da Literatura Comparada, que sempre se preocupou em analisar os trânsitos, as interferências, os diálogos, as inter, hiper e transtextualidades, permitindo o deslizamento teórico-crítico e transdisciplinar – sobretudo, na vertente dos Estudos Culturais e da crítica cultural (muito forte na América Latina e, com destaque, no Brasil) – é o espaço ideal para esses estudos e essas discussões, estando nossos pesquisadores, talvez mais que outros, preparados para olhar atenta e ativamente para essas novas configurações narrativas, desde que dispostos a alguns deslocamentos. No entanto, infelizmente, não é isso o que tenho visto nos grandes eventos da área.

Maria Elisa – *Esse contexto que você delinea, no qual as crescentes inovações tecnológicas impactam sobre a produção cultural, nos coloca diante de obras cada vez mais complexas e híbridas, as quais mobilizam os pesquisadores ao lhes lançar problemas com os quais ainda*

não haviam se deparado. Nessa perspectiva, que obras artísticas e produtos culturais você destacaria por sua potencialidade reflexiva? Que diferenças podem ser percebidas, nesse aspecto, entre as produções latino-americanas e produções oriundas de outros locais do globo?

Rosângela – Atualmente, me interessam muito as narrativas audiovisuais que são realizadas à margem do mercado de produção e consumo convencional, conteúdos produzidos para serem difundidos e consumidos via internet – e não me estou me referindo aqui às produções da Netflix (que me interessam em outros sentidos), que apesar da novidade no formato de consumo e de acesso, respondem a padrões e modelos profissionais e estéticos comerciais. Estou pensando nas produções que resultam de um novo perfil de consumidores, que querem também produzir conteúdos (os prossumidores) e encontram, em plataformas como o Youtube e o Vimeo, espaço para a divulgação de suas produções – sejam elas produções de narrativas (ficcionais ou documentais), videoclipes, ou mesmo os conteúdos de fanfictions, de opinião e de informação produzidos pelos já bastante nominados *influencers*. Os videoclipes de Pablo Vittar, os tutoriais de maquiagem de Antonio Campagna, o curta-metragem uruguaio *Ataque de pânico* (que levou seu diretor Fede Álvarez direto para Hollywood), as webséries produzidas de maneira coletiva e cooperativa por grupos de pessoas que se unem como uma confraria de realização audiovisual – como é caso da brasileira *#Brecha*, produzida por um grupo de pessoas engajados no trabalho da ONG Pensamentos filmados, e da argentina *Daemonium*, realizada por um grupo de amigos que queria brincar com elementos de sua formação audiovisual (esta última, posteriormente, reeditada como filme).

A recente pesquisa transnacional desenvolvida pelo Projeto *Alfabetismo Transmedia*, do Programa Horizonte 2020 da União Europeia, que foi liderada pelo argentino radicado na Espanha Carlos Alberto Scolari, ainda que tenha se inspirado em uma pesquisa realizada por Henry Jenkins – pai do conceito de convergência (midiática) e dos estudos transmidiáticos, sobre a atuação dos jovens estadunidenses junto aos videogames e à internet –, deslocou o olhar para outros países (oito, no total: Espanha, Austrália, Colômbia, Finlândia, Itália, Portugal, Reino Unido e Uruguai) e ampliou a abordagem do pesquisador norte-americano, mas novamente identificou uma preponderância da “produção de conteúdos”, associada à sua

gestão na internet, na atuação dos adolescentes na rede. Nesse sentido, me parece imperativo prestar atenção a essas produções e à maneira como elas vão ganhando espaço e visibilidade, assim como vão sendo (ou não) acomodadas nos/pelos polissistemas culturais nacionais, regionais e transnacionais. Ademais, percebo que é desse universo que vieram, que vêm e que virão os novos produtores/realizadores, bem como os novos conceitos e modelos narrativos a serem absorvidos e apropriados pelo *mainstream*. Por outro lado, logo identificamos que essas narrativas têm em sua essência a inter e a metatextualidade, sendo produções repletas de referências não exclusivamente audiovisuais, que transcendem ou expandem o campo da fanfiction e da homenagem ao apropriarem-se de elementos e repertórios de outras narrativas, os quais são rearticulados na configuração de novas narrativas. Contudo, essa ação está também na essência de muitas produções comerciais contemporâneas como, por exemplo, em *Stranger Things*, um grande sucesso da Netflix. Ou seja, o perfil dos prosumidores que nasceu no espaço da produção audiovisual experimental e independente vem, aos poucos, sendo assimilado pelo mercado, que se utiliza desse conhecimento para ordenar e capitalizar suas produções.

No território da pesquisa acadêmica, muitos dos estudos da Comunicação acerca dessas narrativas e de seus processos de rearticulação, que irrompem de maneira espontânea no âmbito da “ecologia das mídias”, têm como objetivo entendê-los para esquematizá-los enquanto estratégias de comunicação, transformando-as em ferramentas de marketing transmídia. Já a mim, sob uma perspectiva comparatista cultural, interessam as relações que essas obras estabelecem entre si e com outras narrativas e linguagens, bem como a forma como seus repertórios transitam, migram e hibridam, como memórias que sempre podem ser atualizadas, e, também, as múltiplas tensões que se estabelecem entres os diferentes estratos da produção audiovisual contemporânea. Nessa paisagem multifacetada e midiaticizada do contemporâneo, me interessa, por exemplo, a ludologia dos games e a configuração de narrativas gamificadas, principalmente, em relação à constituição de novas aptidões de leitura de mundo.

Juan – Nesse cenário de ampliação das possibilidades de pesquisa sob a alcunha de *Literatura Comparada, Estudos Interartes, Estudos Inter e Transmídia*, quais os principais

caminhos teóricos, críticos e metodológicos você percebe estarem se abrindo para os pesquisadores?

Rosângela – Se penso especificamente nos estudos voltados às produções inter e transmidiáticas, espaço no qual se inserem grande parte de minhas investigações, reconheço a Literatura Comparada como um dos melhores espaços para a sua realização; no entanto, muitas vezes, como mencionei anteriormente, há resistência quanto à sua legitimidade no campo, e isso é um problema. Nesse sentido, eu penso – e sei que essa posição é muito pessoal e ainda não tem muitos apoiadores – que o caminho mais interessante e produtivo para a Literatura Comparada seria direcionar seu campo de ação, cada vez mais, para o que Eneida Maria de Souza chamou de Crítica Cultural Comparada – ou seja, assumir sua condição de uma perspectiva de análise fundamentada na comparação, e romper assim com o próprio limite do campo teórico, passando a atuar quase como uma metodologia, norteadora por uma preocupação com a cultura (sendo a literatura apenas mais uma de suas manifestações). Além disso, penso que é importante que os comparatistas interessados em trabalhar com produções inter e transmidiáticas busquem abarcar e dialogar, cada vez mais, com pressupostos teóricos e críticos oriundos do campo da Comunicação e dos Estudos Culturais, aproveitando o domínio de outras vertentes teórico-críticas – como, por exemplo, as pós e descoloniais e os estudos de gênero – para a análise de narrativas. Tais posturas, a meu ver, também seriam interessantes no âmbito dos estudos de Linguagens, outro espaço em que os estudos Inter e (trans)midiáticos vêm aparecendo e, creio eu, poderiam se desenvolver com mais força ao propor o entrecruzamento dessas perspectivas com a linguística. Mas, sobretudo, entendo que é imperativo ter em mente que esses trabalhos não possuem uma fundamentação teórica que os unifique enquanto uma área do saber, sendo justamente a liberdade de configuração teórico-crítica um dos marcos de sua atuação – e, talvez, a questão que mais se critique, uma vez que a constituição teórica da análise responde às questões propostas pelo objeto (e, mesmo que isso pareça óbvio, não é o que, geralmente, encontramos por aí). Levando tudo isso em consideração, me parece importante lembrar que esses deslocamentos devem ser acompanhados de um domínio ou de um preparo (teórico, crítico, imagético, narrativo) suficiente no campo de entrada. Ao meu ver, é essa necessidade de (no

mínimo) dupla competência o maior temor dos pesquisadores quanto a adentrar (ou não) o campo de ação desses trabalhos de análise.

Maria Elisa – Algumas pesquisas desenvolvidas por você partem de uma perspectiva transcultural para refletir sobre obras de caráter intermediário. Quais são suas principais referências para a construção dessa abordagem e como você percebe, em perspectiva ampliada, a relação entre os estudos intermediários e os Estudos Culturais? Conforme sua reflexão, essa abordagem é especialmente adequada aos estudos latino-americanistas?

Sim, é verdade. Para mim, o estudo dos processos de hibridação, de intertextualidade, de influência, de adaptação que nascem da tensão entre os modelos hegemônicos do audiovisual de matriz hollywoodiana e os modelos autorais e artísticos dos cinemas nacionais latino-americanos é muito importante para entender as conformações dessas produções culturais e identitárias. Foi nos estudos desses processos, em várias produções contemporâneas, que reconheci como em alguns casos eles resultam em transculturação – conceito e entendimento que tomei emprestado de Ángel Rama que, por sua vez, o tomou emprestado de Fernando Ortiz, para explicar características da literatura latino-americana, e que eu desloquei com sucesso para o campo do audiovisual. Essas transculturações dão origem a manifestações audiovisuais que realizam a transformação, a adequação e a resignificação dos elementos/repertórios apropriados no processo de hibridação (o qual, segundo Néstor García Canclini, é uma forte marca da cultura latino-americana). Essas obras me interessam mais que outras, pois ademais das questões estéticas e narrativas – geralmente, são produções muito instigantes no que tange à linguagem e à narrativa cinematográfica – representam uma posição/ação política de resistência à hegemonia estética e econômica do modelo hollywoodiano, forjada no próprio fazer audiovisual, cultural.

Por meu entendimento e, sobretudo, por minha atuação como pesquisadora, vejo que o campo dos Estudos Culturais, desde sua origem e, de maneira contundente, em sua vertente latino-americana é espaço privilegiado para os estudos referentes às produções midiáticas, inter e transmidiáticas enquanto produções culturais. Dentre os primeiros nomes a ganharem destaque na configuração do campo da América Latina, estão Nelly Richard (França/Chile),

Néstor García Canclini (Argentina/México) e Jesús Martín-Barbero (Espanha/Colômbia), estando os dois últimos diretamente ligados aos estudos das mídias e aos processos culturais a elas envolvidos. Outros nomes importantes da crítica cultural na região, como Beatriz Sarlo (Argentina), Walter Mignolo (Argentina/EUA), Renato Ortiz (Brasil), Eduardo Restrepo (Colômbia), Heloisa Buarque de Holanda (Brasil), Marilena Chauí (Brasil) e Ileana Rodríguez (Nicarágua/EUA), demarcados os campos específicos de suas atuações, todos, em algum momento, voltaram sua atenção para os discursos midiáticos na e da América Latina. Mais especificamente no campo dos estudos da comunicação e das mídias, creio que os nomes de maior evidência são Carlos Scolari (Argentina/Espanha), Lucia Santaella (Brasil), Mario Carlón (Argentina) e André Lemos (Brasil).

Acho importante lembrar que a propensão natural dos latino-americanos à crítica cultural foi desatada por Martín-Barbero em sua emblemática, e recorrentemente citada, afirmação de que na América Latina já se faziam estudos culturais muito antes que esse “rótulo” aparecesse. A própria configuração cultural do continente, constituído a partir das relações que estabelece com outros países – Espanha e Portugal, durante o período colonial; e, posteriormente, França, Inglaterra e Estados Unidos, desvela a constituição de identidades culturais e nacionais que se estabelecem sempre por meio de processos de relação – os quais, a meu ver, podem ser valiosamente analisados por meio da crítica cultural comparada e dos Estudos Culturais no âmbito da Literatura Comparada. E, nesse sentido, me parece interessante pensarmos que os estudos das inter e (trans)midialidades exigem dos pesquisadores o imbricamento de um variado arcabouço teórico oriundo de diferentes campos do saber.

Juan – Você menciona, em sua última resposta, a questão política que marca as pesquisas interculturais e interartes desenvolvidas. Você poderia falar um pouco mais sobre como percebe o aspecto político dessas pesquisas?

Rosângela – Vamos começar colocando em questão o termo “interartes”, que eu, há algum tempo, já deixei de usar, na realidade creio que o utilizei por pouco tempo, abrindo mão dele quando me dei conta de que ele demarca as artes como um campo simbólico que ainda é

reconhecido como algo da elite (seja lá o que isso represente hoje) e da “alta cultura” – mesmo que muitos digam que a questão já deixou de ser essa e que não há distinção entre baixa e alta cultura, na prática e na academia, cultura ainda é uma palavra subjetiva e de múltiplas acepções. Então, enquanto for mantido o valor simbólico da arte como alta cultura, não me parece interessante (apesar de reconhecer que seria divertido) expandir academicamente esse campo nebuloso e, muitas vezes, reacionário sobre o que é dito e entendido como artístico. O mais sincero, e que creio como mais produtivo, é trabalhar levando em consideração, por exemplo, que para muitas pessoas ritmos como o *funk* brasileiro, o *reggaeton* caribenho e a *cumbia villera* argentina são vistos como “baixa cultura”, manifestações inferiores, de baixa complexidade, que correspondem ao universo da pobreza e da marginalização social, e que por isso não podem estar no mesmo patamar que a MPB, a Rumba e o Tango – entendidos como manifestações da “alta cultura”, manifestações superiores, de maior complexidade, e que correspondem ao universo da elite. Os primeiros são entendidos como objetos naturais para o campo dos Estudos Culturais no âmbito, por exemplo, dos estudos da comunicação e da antropologia, enquanto os outros são naturalmente analisados no campo dos estudos das artes. E essa distinção, tão evidentemente demonstrável no campo da música, pode ser reconhecida de maneira muito semelhante em qualquer outro campo da produção cultural. É o caso das produções de consumo massivo como, por exemplo, as telenovelas, que ainda hoje são questionadas quanto a seu valor artístico – e que, atualmente, tem como contraponto as séries dos canais de televisão pagos e da Netflix. A defesa elitista da qualidade desses produtos é muitas vezes justificada por uma negação à televisão, como uma linguagem de baixa complexidade; engraçado seria dar a ver a essas pessoas que, mesmo em outras plataformas, essas produções ainda são linguagem televisiva. Ou seja, nesse sentido, por mais que tenhamos avançado rumo às pesquisas transdisciplinares e que tenha sido reconhecida a expansão do campo de ação da Literatura Comparada e dos Estudos Culturais, muitos ainda entendem a existência de uma distinção entre o que seria domínio dos estudos da arte (alta cultura / cultura da elite) e o que seria domínio dos estudos da cultura (baixa cultura/cultura popular), estabelecendo uma hierarquia em relação aos objetos de análise e, por conseguinte, em relação aos campos do saber a que eles se destinam. Nesse sentido, reforço minha posição de entender a cultura como o grande campo que abarca toda as produções e manifestações

culturais, no interior do qual estão em posições igualitárias literatura, funk, cinema, grafite, pixo, ópera, webséries, fotografia, publicidade, tutoriais de maquiagem, performances, etc.

Mas acho importante pontuar que, mesmo se não nos importássemos com essa distinção simbólica e hierárquica em relação aos objetos e aos seus campos de estudos, quando há a inserção desses objetos no território acadêmico isso ainda não ocorre de forma tranquila: basta lembrarmos de todo o alvoroço gerado pela notícia da realização de uma dissertação de mestrado sobre a funkeira Valesca Popozuda – devemos esclarecer que o fato questionado não era a cantora ser objeto de um estudo, mas, sim, o fato de ser objeto de um estudo que não apenas legitimava sua produção como a reconhecia como algo positivo no campo das reivindicações feministas. Nesse sentido, parece que ainda persiste um ranço acadêmico no qual olhar para a cultura deve ser sempre olhar para a cultura do outro, sendo esse outro uma alteridade marginal ou subjugada (pobres, negros, indígenas, mulheres, LGBTQIs) sobre a qual a academia deve lançar seu olhar “caridoso” com o objetivo de compreender e classificar suas manifestações culturais. Transformar a crítica cultural em um ato político parece ser uma ação transgressora que ainda não é vista com bons olhos em muitos espaços acadêmicos, e talvez esse seja um forte motivo para a dificuldade da legitimação e da disseminação dessa perspectiva de abordagem em muitos espaços acadêmicos. Quando chego nessa reflexão, sempre gosto de lembrar a instigante afirmação do antropólogo colombiano Eduardo Restrepo de que estudos sobre a cultura não são, necessariamente, Estudos Culturais, pois para ele há no campo uma natureza política que nem sempre está presente nesses trabalhos.

Maria Elisa – Rosângela, agradecemos pela agradável e produtiva entrevista, da qual certamente saímos bastante enriquecidos e motivados por uma série de novas questões. Você gostaria de dizer algumas palavras para encerrarmos nossa conversa?

Rosângela – Gostaria, então, de encerrar essa entrevista lançando um olhar otimista em relação ao campo da Literatura Comparada como espaço privilegiado para os estudos inter e (trans)midiáticos, mesmo que não haja um consenso quanto a isso. Mas a própria falta de consenso é, ao meu ver, também, algo positivo, produtivo e muito comparatista.